

MARCOS DE GARAY, JUAN IMBERTO Y EL RETABLO DE MATILLA

por

FELIPE HERAS GARCÍA

La iglesia de Santa Eulalia, de Matilla de los Caños (Valladolid), comenzó a reconstruirse a mediados del siglo XVI¹. Estando todavía realizándose el cuerpo del edificio, se encargaba el retablo mayor, en el primer cuarto del siglo XVII. Los libros de fábrica del archivo parroquial nos informan puntualmente de sus autores.

En 1618 se pagaban al ensamblador vallisoletano Marcos de Garay doscientos ducados, «para en cuenta de mayor suma de maravedis que dicha fabrica le esta obligado a pagar por ensamblaje del retablo...». A él mismo se le daban otros trescientos reales, «a cuenta de la escultura del dicho retablo que hace Juan Inberto, vecino de Segobia»².

Dos años más tarde, al abonarle otra cantidad a Imberto, se le menciona ahora como vecino de Valladolid³. En 1621 el retablo debía estar terminado, pues en el pago que se hace a Marcos de Garay se señala, «por el retablo que hizo del altar mayor de la dicha yglesia»⁴.

¹ El proceso de ejecución del nuevo edificio parroquial de este pueblo de la comarca tordesillana ha sido expuesto en nuestra obra, en prensa, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*.

² Matilla de los Caños. Iglesia parroquial de Santa Eulalia. Archivo Parroquial (al presente en la parroquial del inmediato pueblo de Velilla). Libro de Cuentas (en adelante A. P. L. C.) 1618: «Mas docientos ducados que pago a Marcos de Garay ensamblador vecino de Valladolid, para en cuenta de mayor suma de maravedis que dicha fabrica le esta obligado a pagar por ensamblaje del retablo que con liçencia del hordinario se hace para la dicha yglesia, mostro dos cartas de pago».

«Mas trescientos rreales que pago al dicho Marcos de Garay a cuenta de la escultura del dicho rretablo que hace Juan Inberto vecino de Segobia, mostro carta de pago».

³ A. P. L. C. 1620: «Mas çiento y setenta y un reales que pago a Joan Inberto escultor vecino de Valladolid, con los quales confeso estar pagado de sesenta y un ducados que le devia la dicha yglesia y parece a el dicho Biçente Barado por escritura de obligacion, su fecha en treinta y uno de dizienbre fin del año mill y seisçientos y diez y nuebe y los quinientos restantes los reçivio el dicho Joan Inberto por mano de Joan de Monroy ajente de negoçios de Valladolid por horden del dicho Biçente Barado».

⁴ A. P. L. C. 1621: «Mas quinientos y çinquenta reales que pago a Marcos Garay

La arquitectura del retablo entra de lleno en el tipo llamado contrarreformista, dentro de la variedad que tiende al empleo del orden gigante, al recorrer las columnas que lo dividen en calles más de un cuerpo de hornacinas. Uno de los primeros ejemplos de este tipo lo encontramos en el retablo mayor de la iglesia conventual de Porta Coeli, de Valladolid, que hacia 1610 realizaba Juan de Muniátegui ⁵.

De menores proporciones, empleando la madera y no el mármol como en el convento vallisoletano y con ligeras variantes con respecto a él, es el retablo de Matilla. El banco, siguiendo el perfil quebrado del conjunto, presenta netos alternativamente entrantes y salientes. Sobre él se alzan los dos cuerpos, divididos en tres calles por medio de cuatro columnas corintias de orden gigante, que sostienen un entablamento quebrado, cerrado por muy volada cornisa, sostenida por ménsulas estilizadas en hojas de acanto. La calle central, adaptándose a la línea general, se encuentra remetida con respecto a las laterales. Lleva dos hornacinas. La inferior remata en frontón partido con bolas en los extremos. La superior tiene curvo frontón como coronamiento. Tanto estos huecos como los de medio punto de las calles laterales llevan estatuas que luego describiremos.

Sobre toda esta organización se levanta el ático, coronado en los extremos por estilizadas pirámides. En el centro se coloca el Calvario, dentro de encasamento flanqueado por aletas poco desarrolladas y columnas corintias. Sostienen éstas un frontón con las herrerianas bolas como acróteras. En el intradós del mismo se tallan motivos de marquetería.

La estructura del retablo, construido como sabemos entre 1618 y 1620, denota su clara pertenencia a los modos de hacer del primer cuarto del siglo XVII, cuando las líneas arquitectónicas buscan señalar contrastes lumínicos intensos. La línea quebrada de su frente, el rompimiento de frontones, junto con el retalle de puntas de diamante en las enjutas y las bolas y pirámides, dan una mayor jugosidad protobarroca a su línea clasicista y post-herreriana.

Pocas obras conocemos de Marcos de Garay. Su personalidad fue absorbida por las más innovadoras y conocidas de sus coetáneos, los Velázquez y Juan de Muniátegui, que contribuyeron a fijar, partiendo del retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, el tipo de retablo vallisoletano contrarreformista. Conviene señalar sin embargo que este modesto ensamblador

ensamblador vecino de Valladolid, a cuenta de mayor quantia que la dicha yglesia le debe por el retablo que hizo del altar mayor de la dicha yglesia, parescio por carta de pago».

⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, pp. 67 y 68.

había asimilado bien la lección de los nuevos y severos aires estilísticos, como demuestra el retablo que comentamos.

Gran semejanza guarda con éste el que ejecutara el mismo Marcos de Garay para albergar a la Virgen del Rosario, en la iglesia de San Martín, de Cívico de la Torre⁶. Vemos en él la misma tendencia a emplear las corintias columnas de orden gigante, aunque en este caso de estrías entorchadas, el rehundimiento de la calle central, las cortas aletas flanqueando el encasamiento del ático, las mensulitas como hojas de acanto colgando de la cornisa y las agudas pirámides y bolas de coronamiento.

Todo ello nos lleva a pensar que este sobrio y a la vez monumental esquema de retablo fue el preferido por Marcos de Garay.

De la escultura, como se ha visto más arriba, se encargaba Juan Imberto. Los netos del banco van decorados con relieves de los Evangelistas y Padres de la Iglesia, alternando. De izquierda a derecha se suceden: San Marcos, San Ambrosio, San Juan Evangelista, San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Mateo, San Agustín, San Lucas.

De dos de las hornacinas bajas del retablo, la central y la de la derecha, han desaparecido las imágenes talladas por Imberto. En la central se colocó, en el siglo XVIII, una Virgen de vestir, con túnica y manto de seda blanca con ricos bordados de oro de hojas estilizadas. En la de la derecha existe una tosca talla de San Juan Bautista, del último tercio del XVI. A la izquierda, San Gregorio, de la mano de Imberto. En las hornacinas superiores, en la calle central, se sitúa Santa Eulalia, como titular de la iglesia, con la palma de mártir en la mano derecha y un libro abierto en la izquierda⁷. En las calles laterales van los santos franciscanos Francisco de Asís; a la izquierda y Antonio de Padua, a la derecha. Como se ha indicado, el conjunto remata en ático donde se coloca el preceptivo Calvario, centrado por el Crucificado, con María y San Juan a los lados.

La escultura de todo el retablo, tanto los ocho relieves del banco como las estatuas exentas, con excepción de las dos mencionadas, pertenecen a Imberto. En ellas se acusa su formación manierista, con la convencional flexión de una de las dos piernas, normalmente la derecha, la complexión robusta de los cuerpos y la hinchazón y revuelo del ropaje, aunque en éste existe ya una

⁶ GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, II, Escultores, Valladolid, 1941, p. 268.

⁷ Salvo la titularidad de la iglesia que nos acredita de quién se trata, los atributos son demasiado generales para identificar a la santa. Faltan, efectivamente, la cruz aspada, la que remata en un disquito o la paloma que sale de la boca de la mártir, tampoco hay alusión a la nevada que cayó a su muerte. El libro abierto puede hacer referencia a las Actas de San Tirso. Véase FERRANDO ROIG, J., *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, pp. 100-102, y RÉAU, L., *Iconographie d'art chrétien*, t. III, I, Paris, 1958, pp. 462-463.

dureza más barroca, apareciendo quebraduras metálicas tomadas de Gregorio Fernández, que se unen a unos gestos y actitudes más naturalistas en las expresiones. Expresiones que adoptan un matiz doliente, un cierto ensimismamiento triste, que se refleja no sólo en el Calvario, sino en las esculturas de San Gregorio, San Antonio, San Francisco e incluso en el aire más beatífico de Santa Eulalia.

No son muchas las obras que se conocen de Imberto. En 1614 contratada la ejecución de la escultura del retablo mayor del convento vallisoletano de Santa Isabel⁸. Salvo el grupo central de Santa Isabel socorriendo a un pobre, que habría de hacer Gregorio Fernández, el Calvario, aprovechado de un retablo anterior y un busto del Ecce Homo, todo lo demás corresponde a Juan Imberto. Realizada seis años antes que la escultura de Matilla, se observa un mayor apego a fórmulas manieristas, con gran elegancia en la composición de las escenas y en el tratamiento de los personajes. Estos ofrecen semblantes entristecidos y ensoñadores, el característico matiz doliente que volvemos a observar después en Matilla y que viene a suponer una continuidad, más atemperada, de un expresivismo más dulcificado, del violento patetismo juniano. Desde el punto de vista de la ejecución formal destacan las caras llenas, redondas, de carrillos abultados de sus figuras juveniles, los cuellos concebidos como anchos cilindros, los mechones de pelo suavemente rizados que a manera de mojadadas patillas se pegan a la cara delante de la oreja, el corte plano o en arista que presenta muchas veces el frente de la pierna flexionada, la caída de pliegues rectos que cierran lateralmente los vestidos (mantos, túnicas, hábitos).

Estas mismas características volvemos a observarlas en el retablo de Matilla, si bien en este último y posiblemente ganado, como tantos otros, por la poderosa inspiración de Fernández, hay una acentuación de los recursos barrocos frente al delicado y elegante manierismo anterior. El naturalismo se acentúa, siempre bajo esa expresión entristecida de que hemos hablado, el modelado ofrece contrastes lumínicos más acentuados, a través de paños más abultados, en los que los quiebros y angulosidades fernandianos vienen a dramatizar los volúmenes.

La actividad de Imberto debió bascular entre Valladolid y Segovia. En el contrato para hacer la escultura del retablo de Santa Isabel, de Valladolid, se le menciona como vecino de esta ciudad. Hemos visto como en Matilla se le da como vecindado en Segovia, en 1618 y en Valladolid dos años más tarde y otra vez en Segovia en 1621, con ocasión del contrato del retablo de

⁸ LÓPEZ BARRIENTOS, M.^a del P., *El retablo mayor del convento de Santa Isabel, de Valladolid*, B. S. E. A. A., VIII (1941-42), p. 243.

la capilla de San Andrés de la catedral segoviana⁹. Obra de cuya parte escultórica habría de encargarse, juntamente con Felipe de Aragón¹⁰.

A través de lo ejecutado en Matilla y antes en el vallisoletano convento de Santa Isabel, podemos rastrear la parte de Imberto en este retablo de dos cuerpos y remate. Como ya reconociera Martín González, le pertenecen el San Pedro y el San Pablo, así como los evangelistas San Lucas y San Juan, del primer cuerpo¹¹. Con seguridad son también de su mano el santo obispo y el San Antonio de Padua, del segundo cuerpo y el Calvario y los profetas del ático que cierra el conjunto. El santo obispo es de factura semejante al San Gregorio de Matilla y el San Antonio de Segovia presenta concomitancias con la Santa Eulalia del pueblo vallisoletano. El Calvario ofrece también un gran parecido, en cuanto a composición y actitudes, con el de Matilla. La inclinación de la cabeza de María y la violenta torsión del cuello de San Juan, mirando al Crucificado, son idénticas en uno y otro. De Felipe de Aragón serán el San Andrés del primer cuerpo y el martirio de este Santo que ocupa el encasamiento central del segundo y tal vez los evangelistas San Mateo y San Marcos de este mismo cuerpo.

En las figuras talladas por Imberto volvemos a encontrar el mismo matiz doliente, el mismo aire de ensimismamiento ensoñador y quejumbroso, los amplios, quebrados y metálicos pliegues, los mojados mechones en forma de patilla, frente al carácter más reposado e impasible y al modelado más plano de su compañero Felipe de Aragón.

Nada sabemos del origen y formación de Juan Imberto. Como ya se ha apuntado alguna vez es muy posible que esté vinculado con los escultores y ensambladores segovianos Martín y Mateo Imberto¹². ¿Tal vez hijo, sobrino o hermano menor de este último? Recordemos que Mateo Imberto desarrolló su actividad en el último tercio del siglo XVI, trabajando fundamentalmente como ensamblador, así en 1573 en el retablo mayor del convento de la Concepción, de Torrelaguna. También intervino, con el mismo oficio, en los retablos de Villacastín y de Martín Muñoz de las Posadas, entre otras obras¹³.

Conviene sin embargo descartar su relación directa con los escultores romanistas navarros del mismo apellido y particularmente su identificación con

⁹ VERA, J. de, *La capilla de San Andrés, en la catedral de Segovia*, Estudios Segovianos, II (1950), pp. 123-131.

¹⁰ ID., *id.*, p. 128.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*. Segunda parte, Madrid, 1971, p. 97.

¹² LÓPEZ BARRIENTOS, M.^a del P., *art. cit.*, p. 244.

¹³ QUINTANILLA, M., *Algunas notas sobre artífices segovianos (1560-1660)*, Estudios Segovianos, XIV (1962), pp. 130-131.

el llamado Juan Imberto III¹⁴. En efecto, en 1614 el Imberto navarro contrataba, con Fermín de Arbizu como ensamblador, los retablos colaterales de la iglesia navarra de Cirauqui¹⁵ y en el mismo año y declarándose vecino de Valladolid, el escultor de que tratamos se comprometía a hacer la escultura del retablo de Santa Isabel, de Valladolid. En 1618, cuando a nuestro Imberto se le menciona como vecino de Segovia, al encargarse de la escultura de Matilla, el navarro hacía el retablo mayor de la parroquial de Echarren de Guirguillano (Navarra)¹⁶.

Pero no es sólo la simultaneidad de fechas con lugares tan alejados entre sí, ni la disparidad de sus residencias lo que permite establecer una clara distinción entre ambos Imbertos, sino que en el terreno estilístico hay también acusadas diferencias. El navarro permanecerá más apegado a la monumentalidad romanista derivada de Anchieta, como podemos verlo en los retablos de Echarren de Guirguillano o de Sesma, aunque en algunas figuras exentas de este último podamos ver algunas influencias de la poderosa inspiración fernandiana¹⁷. Por el contrario el castellano, partiendo de un manierismo elegante y cortesano, como en el retablo de Santa Isabel, de Valladolid, caminará, de manera más decidida, por la senda barroca abierta por Gregorio Fernández, en cuanto su contacto con él hubo de ser mayor. Podemos comprobarlo en Matilla de los Caños y en la capilla de San Andrés de la catedral de Segovia.

Terminada la arquitectura y escultura del retablo mayor de la iglesia de Matilla, se hizo necesario proceder a su policromía. De esta labor se encargaría el pintor Tomás de Prado.

Educado como pintor en el taller segoviano de su suegro Alonso de Herrera y establecido en Valladolid en 1610, Tomás de Prado habría de destacar sobre todo como dorador y pintor de retablos¹⁸.

En 1634 se le daban treinta mil maravedís, a cuenta de los que se le debían «por el retablo que hizo y doro»¹⁹.

¹⁴ GARCÍA GAINZA, M.^a C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, 1969, p. 253. La autora abre el interrogante de que ambos escultores puedan ser una misma persona. En la recensión que hizo a este sólido estudio el profesor Martín González señaló ya la coincidencia de fechas en el trabajo de ambos escultores y su diferenciación estilística. Véase B. S. A. A., XXXIV-XXXV (1969), p. 379.

¹⁵ GARCÍA GAINZA, M.^a C., op. cit., p. 253.

¹⁶ Id., *id.*, p. 253.

¹⁷ Id., *id.*, p. 254.

¹⁸ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1971, p. 147.

¹⁹ Matilla de los Caños. Iglesia de Santa Eulalia. A. P. L. C. 1634: «Mas da por descargo treinta mill maravedis que pago a Tomas de Prado, dorador vecino de Valladolid, por cuenta de los maravedis que le debe la dicha fabrica por el retablo que hizo y doro en ella, consto por carta de pago».

El dorado es rico, aunque al presente bastante sucio, predomina en la parte arquitectónica, contrastando con el estofado de algunas partes para acusar el volumen. Así en las puntas de diamante de las enjutas y en las hojas de acanto de los capiteles, donde se emplean, con la finalidad indicada, los colores complementarios, rojo y verde. En los mismos colores y grisalla se pintan en el friso labores de roleos y mascarones, sobre el dorado del fondo.

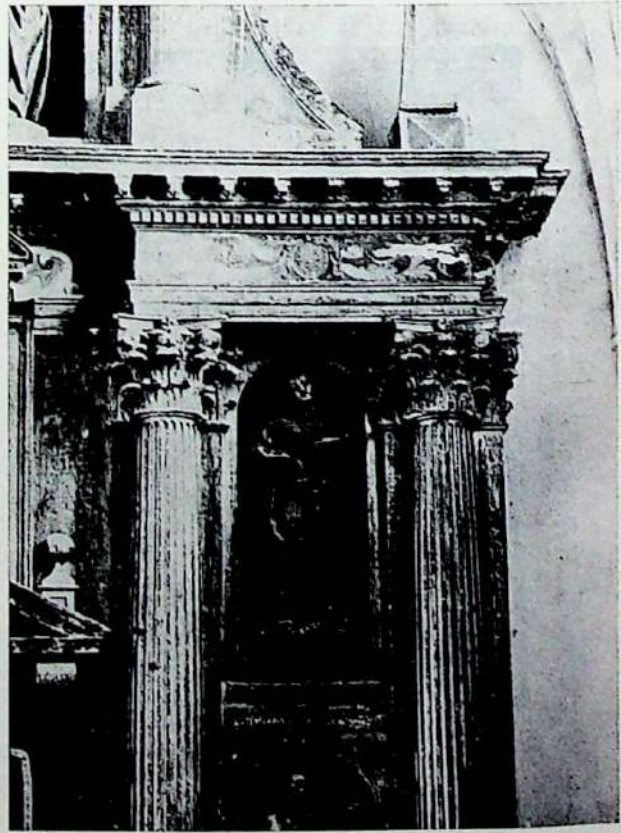
En las encarnaciones se emplea el pulimento y el mate. Aquel en las figuras de Santa Eulalia, los santos franciscanos y San Gregorio. El mate en el grupo del Calvario y en los relieves del ático.

Las vestiduras llevan colores lisos, con orlas de oro en los bajos y mangas de túnicas, mantos y hábitos.

LAMINA 1



a, Valladolid. Convento de Santa Isabel. Retablo mayor. Detalle.
b, Segovia. Catedral. Capilla de San Andrés. Retablo mayor. Calvario.



Matilla de los Caños (Valladolid). Iglesia parroquial. Retablo mayor.